

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anna Frnochová

Děsy a běsy v české literatuře 20. a 30. let 20. století
Horrors and Terrors in the Czech Literature of
1920s and 1930s

Praha 2012

Vedoucí práce: Mgr. Blanka Čínátlová, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za užitečné rady, doporučení a připomínky během psaní bakalářské práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 20. května

.....

Anna Frnochová

Abstrakt

Bakalářská práce analyzuje zacházení s triviální literaturou ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století. Součástí je pojednání o triviální literatuře jako o teoretickém východisku společně s vymezením hlavních pojmů. Převažující analyticko-interpretací část věnuje pozornost variování žánrů triviální literatury u Josefa Váchala a Ladislava Klímy. Interpretací část postihuje využívání a proměnu triviálních žánrů krvavého a gotického románu v dílech Krvavý román a Utrpení knížete Sternenhocha. Oba autoři vycházejí ve svých dílech z jednoho ze žánrů paraliteratury, který osobitým způsobem proměňují. Na základě provedené analýzy je možné konstatovat, že hlavní prostředky, které autoři k experimentování s těmito žánry využívají, jsou ironičnost a velká míra stylizace.

Klíčová slova

triviální literatura, krvavý román, gotický román, metatext, stylizace, ironie

Abstract

This bachelor's thesis analyses a handling with a trivial literature in 1920s and 1930s. It includes a theoretical point of view as well as the explanation of basic terms associated with the trivial literature. A predominate analytical-interpretive part focuses on a variety of genres of the trivia literature at Czech writers Josef Váchal and Ladislav Klíma. The interpretive part comprises an exploitation and transformation of the trivia genres of bloody and gothic novels in the books "Krvavý román" and "Utrpení knížete Sternenhocha". Both of the authors come out in their work pieces of one of the paraliterature's genre, which is changed personally. It can be stated, that according to a completed analysis, there are two main features used for experimenting with these genres, such as irony and high level of stylization.

Key words

trivial literature, bloody novel, gothic novel, metatext, stylization, irony

Obsah

1. Ideální strava pro lenivé publikum.....	7
1.1 Úvod.....	7
1.2 Základní vymezení pojmů.....	8
1.2.1 Triviální literatura	8
1.2.2 Gotický román.....	12
1.2.3 Krvavý román.....	13
2. Románový galimatyáš.....	16
2.1 Josef Váchal: Krvavý román.....	16
2.1.1 Váchalovo dílo jako Gesamtkunstwerk	16
2.1.2 Obhajoba krvavého románu jako žánru triviální literatury	18
2.1.3 Pokus o ideální krvák – první část	19
2.1.4 Pokus o ideální krvák – druhá část.....	24
2.2 Závěr	26
3. Lepší konec s hrůzou, než hrůza bez konce	29
3.1 Ladislav Klíma: Utrpení knížete Sternenhocha	29
3.1.1 Jednotlivé složky díla.....	29
3.1.2 Rámcující kompozice.....	35
3.2 Závěr	36
4. Ideální strava pro náročné publikum.....	41
Použitá literatura	45

1. Ideální strava pro lenivé publikum

„Populární kultura a vysoká kultura jsou [...] něco jako rodné sestry, řekněme jako Rama a máslo. Všichni samozřejmě vědí, že by měli jíst zdravou a hodnotnou Ramu, ale ve skutečnosti většina lidí (ke zlosti odborníků na zdravou výživu) stejně žere máslo.“

(Michal Viewegh)

1.1 Úvod

V bakalářské práci se zaměřím na problematiku zacházení se žánry triviální literatury ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století. V rámci úvodu se pokusím o definování termínu triviální literatury a jejích dvou podžánrů krvavého a gotického románu. Toto vymezení považuji za nezbytné, z důvodu stěžejního postavení triviální literatury v celé práci.

Následující dvě kapitoly zaměřující se na jednotlivá díla mají charakter analyticko-interpretací. Rozbor realizuji na dvou prózách z dvacátých let - Krvavém románu¹ Josefa Váchala a Utrpení knížete Sternenhocha² Ladislava Klímy, které operují s paraliterárními jevy. U jmenovaných děl provedu analýzu vnitřní výstavby vyprávění metodicky se opírající o Hledání jazyka interpretace³ Petra A. Bílka a práci Daniely Hodrové ...na okraji chaosu⁴. Konkrétně se zaměřím na jednotlivé složky díla: postavy, čas, prostor a rovinu vyprávěče jako dynamické kategorie narativního díla⁵. Tato analýza bude zároveň souběžně komparována se znaky žánrů triviální literatury.

¹ Poprvé vyšel v roce 1924.

² Poprvé vyšlo v roce 1928.

³ Bílek, P. A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, Brno, Host, 2003.

⁴ Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...*, Praha, Torst, 2001.

⁵ Kubíček, T.: *Vyprávěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno, Host, 2007, s. 112.

V závěrečné kapitole zhodnotím dosavadní poznatky a pokusím se o komparaci variování žánrů u jednotlivých autorů.

Nekladu si za cíl předvést vyčerpávající rozbor dvou děl. Cílem je pokusit se zodpovědět otázku, zda o nějakém variování žánrů můžeme vůbec hovořit, případně jakých prostředků autoři k těmto experimentům využívají. Zaměřím se na metatextovost, autorskou stylizaci, případně na její vyhraněný případ - mystifikaci⁶.

1.2 Základní vymezení pojmů

1.2.1 Triviální literatura

Triviální literaturu, nověji paraliteraturu⁷, chápe Encyklopedie literárních žánrů podle nejširší definice jako „*beletristickou produkci zaměřenou na bezprostřední a všeobecně přístupnou komunikaci s širokou čtenářskou obcí.*“⁸ Konkrétněji je možné ji charakterizovat jako oblast literatury umělecky substandardní, která se snaží vyjít vstříc zábavě a vkusu čtenáře. Nejde o literaturu snažící se experimentovat se svou formou a s jazykem. Autorovo jednostranné soustředění se na děj pohlcuje ostatní složky díla. Příznačné je řazení epických úseků prostě za sebou, přímočaře, podle časového průběhu děje, čímž se autor vyhýbá komplikacím. Romány triviální literatury „*měly napínavý děj, umně stavěný, ostrou charakteristiku postav, jasné rozvržení mravního světla a stínu [...], lákavé prostředí a zaručeně šťastný konec [...]. Čtenář stačil to všechno pochopit, rozuměl tomu bez velké námahy, a o víc se nestaral.*“⁹

Živnou půdou pro rozvoj triviální literatury se stal konec 19. století. Rozšiřování čtenářského okruhu šlo ruku v ruce s vývojem efektivních a zvláštních forem propagace této literatury. Po roce 1918 došlo k velkému urychlení celého procesu. Stoupal počet nakladatelství a vycházel stále větší počet knih. Do popředí čtenářského zájmu se dostala literatura zábavná. „*Ti, kteří věřili, že díla, pokládaná jimi za vrcholy písemnictví, budou s radostí přijata ode všech čtenářů, shledávají se*

⁶ Kategorizaci mystifikace provádí Luboš Merhaut v práci *Cesty stylizace*.

⁷ Novější termín pro triviální literaturu, který není tolik zatížený konotacemi jako výraz triviální.

⁸ Mocná, D.; Peterka, J.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Litomyšl, Praha, Paseka, 2004, s. 501.

⁹ Polák, K.: *Metody boje proti braku*, in *Česká osvěta*. 1974 ročník XL, č. 4, s. 145 -146.

zármutkem, že se čte něco docela jiného, než očekávali, a že knihkupeční spekulanti s chatrnou literaturou mají nesporně větší úspěch.“¹⁰

Pro vývoj české moderní literatury představují dvacátá a třicátá léta klíčové období. Doba, kdy do literatury proniká z výtvarného umění přes film postup montáže. V malířství stejně jako v próze probíhají procesy subjektivizace, zvýznamnění aktu tvorby, ale zároveň i aktu vnímání, dochází k soustředění pozornosti na výrobu díla – obnažování jeho konstrukce. Přestává definitivně platit zařazení druhů a žánrů do kategorie vysoké a nízké, umělecké a neumělecké literatury.

Ve dvacátých letech se začíná mluvit o dvojím typu čtenáře. První z nich lační po uměleckém požitku, druhý touží pouze po ukrácení chvíle, vyhledává knihu, která ho svým napínavým příběhem vtáhne do děje, s jejíž postavou se ztotožní.¹¹

Recipient hraje v triviální literatuře zásadní roli, právě čtenář představuje středobod světa paraliterární komunikace.

Pouhými nositeli děje se stávají psychologicky nevykreslené postavy jednající bez motivace. Postavy a děj se pohybují v samých kontrastech a hyperbolách – př. dobro – zlo, odměna – trest, podřízenost – moc. Postavy přesně vystihl Fedor Soldan v knize O literárním braku: „*Hrdina brakové literatury nemyslí, neuvažuje, nýbrž jedná...*“¹²

Veškeré užití jazykových prostředků se zaměřuje na snadné porozumění, autoři upadají do jazykových klišé.

*„Celý týden se na vás těším, pořád na vás vzpomínám a takto mne vítáte.“ Pepa řekl to již bez úsměvu a nějak shrbený šoural se z kuchyně ven. Když šel kolem Heleny, uviděl, že jí z očí kanou slzy. Padaly na horká kamna a zasyčely na nich jako vyprsklé sádlo.*¹³

¹⁰ Koutník, B.: *Čtenář a kniha*, Praha, Spolek čsl. knihovníků, 1926, s. 3.

¹¹ V tomto historickém vstupu vycházím z Dějin české literatury IV a stati Oldřicha Sirovátky *Od literatury k braku: Cesty a mechanismy české konzumní četby ve 20. letech*.

¹² Soldan, F.: *O literárním braku*, Praha, Život a práce, 1941, s. 63.

¹³ Šponarová, G.: *My, vdané učitelky*, Praha, Ivo Železný, 1997, s. 26.

*Zub času, jenž bere na sebe někdy podobu prudké vichřice, jindy zase lijáku, slunečního žáru nebo krutého mrazu, rozhlodal mu baráček tak, že měl podobu báčorky chaloupky.*¹⁴

Z ukázek je patrné, jak se metaforičnost jazyka blíží k nule. Pokud se metafory vyskytnou, vyznačují se jednoduchostí, srozumitelností pro běžného čtenáře. To odpovídá způsobu recepce triviální literatury, která se zakládá na porozumění textu bez velké námahy.

Pestrý dynamický řetěz zvrátů, zápletek a akcí slouží k upoutání a udržení čtenáře, který u paraliteratury hledá senzaci, napětí, vzrušení, sentiment, zábavu. Čtenář čte tyto romány především proto, že se v nich stále něco dramatického a dojmavého děje. Albín Bagin v díle *Literárnej etudy* uvádí, že celý proces vnímání se orientuje na dějové finále, čímž je ovlivňován celý příběh. „*Ó horečná úzkosti, ó nedočkavosti, jak to dopadne! Ó chvate, jenž čtenáře ženeš ze stránky na stránku vstříc osvěžujícímu a řešícímu konci!*“¹⁵

Velké váhy zde nabývá literární žánr na úkor individuální autorské inovace. Samotné tituly této četby především informují čtenáře o žánru knihy a nápadný titul rozhoduje o výběru; jméno autora je podružné. Čtenářův vkus se řídí podle jednotlivých žánrů.

Zábavná literatura si „*neklade jiný úkol, než čtenáře pobavit, ukrátit mu chvíli ve vlaku, tramvaji, o dovolené.*“¹⁶ Podobně oddechová literatura slouží k odpočinku - ať už od „vysoké“ literatury nebo od každodenního stereotypu. Hlavním společným rysem je fakt, že si nekladou žádné didaktické cíle.

Triviální literatura tvoří zastřešující termín pro detektivní romány, romantické příběhy, westerny, komiksy, strašidelné povídky, hrůzostrašné romány, fantasy literaturu aj.

Univerzální třídění triviální literatury lze provést v základních, obecných bodech a liniích, kterým vymezím hlavní ohniska triviálních žánrů. Prozaická paraliteratura může být rozdělena podle tematiky a základního postoje k dílu do pěti

¹⁴ Clifton, L.: *Mrtvola bez hlavy*, Praha, Pelán, 1940, s. 164.

¹⁵ Čapek, K.: *Marsyas*, Praha, Československý spisovatel, 1971, s. 169.

¹⁶ Sirovátka, O.: *Literatura na okraji*, Praha, Československý spisovatel, 1990, s. 60.

kategorií: 1) dobrodružství, činy a akce; 2) hrůza a strach; 3) sentiment a srdce; 4) erotika; 5) humor a komika.¹⁷

Hlavní atributy těchto žánrů shrnuje Svatava Urbanová¹⁸ do tří slov: modelovost, stereotypnost a navazování.

Modelovostí zde chápe jednoduché ustálené konstrukce budované na systémové kombinaci předem daných syžetových prvků, typů a modelů. Často jsou kombinovány na principech dějového kontrastu (dobro – zlo, zločin – potrestání apod.). Rozdílnosti mezi jednotlivými žánry spočívají pouze v umístění dějových peripetií, nikoli v novosti témat, motivů.

Stereotypnost dopřává recipientům jisté pohodlí. Dokola jsou opakovány vžité vzorce, běžné informace. Postavy trpí opakovaně nedostatečnou charakteristikou. Nedochází k žádným experimentům s lexikem, syntaxí ani se stylovými prostředky.

Tato literatura postrádá originální vykreslení postav: „*Písařka Hermína Panklová, živé, roztěkané děvče čiperných pohybů a příjemného zjevu [...]*“.¹⁹ Ale nikdy nechybí opozice láska – nenávist: „*Jiří vyběhl z pokoje a práskl vztekle dveřmi, až se dům zachvěl v základech. Měl už dost té nesmyslné hádky, která nemohla k ničemu vésti. Byl pevně odhodlán provést svou a oženit se s Elenou, i když viděl, že tím činem uvalí na sebe věčný hněv své tvrdohlavé a panovačné matky.*“²⁰. Navazování se děje jednak na rovině metatextové (v sériích dochází k spojení příběhů postavou př. detektiva, nějakého superhrdiny, dívčí hrdinkou aj. a na rozdíl od seriálu nemusí v sériích navazovat dějová linie, nepřihlíží se k tomu, co se stalo v minulých dílech) jednak na rovině textové (název kapitoly se opakuje v prvním souvětí apod.).

Výše uvedené vymezení považuji za obecnou charakteristiku triviální literatury. Z celého spektra triviální literatury budou po zbytek práce stěžejní žánry krvavý a gotický román.

¹⁷ Třídění žánrů převzato z: Sirovátka, O.: *Literatura na okraji*, Praha, Československý spisovatel, 1990, s. 18.

¹⁸ Urbanová, S.: Triviální literatura ve světle emocí, in *Meandry a metamorfózy dětské literatury*, Olomouc, Votobia, 2003, s. 295.

¹⁹ Radoměřská, M.: Žena pod křížem, in *Hvězda*, 1932, č. 2, s. 11.

²⁰ Radoměřská, M.: *Krb bez ohně*, Praha, Olympia, 1992, s. 62.

1.2.2 Gotický román²¹

Termín stejně jako žánr pochází z Anglie druhé poloviny 18. století a počátku 19. století, proto se nejčastěji užívá s přívlastkem anglický²². Historii tohoto žánru zahájil roku 1764 Horace Walpole vydáním románu *Zámek otrantský*.

Označení román gotický se úzce váže k dobovému pojetí oživujícího ducha středověku s melancholií rozpadlých středověkých hradů. Této románové formě zaměřené výhradně k evokaci citů od dojetí až k pocitům hrůzy a děsu dominuje dějová složka založená na důmyslné fabuli, která hojně rozvíjí fantastické a racionální motivy²³. Hlavním tématem je zločin, který má být pomstěn.

Pro tento žánr jsou příznačné motivy rozloučené rodiny, nevinných paní vězněných ve věžích a sklepeních, duchů, bloudění hrady a podzemím, domnělé smrti, převleky, záměny a rozpoznání. Přední místo zde zaujímá tajemství, které se redukuje na racionálně vysvětlitelnou světskou záhadu (utajený čin, zločin, neřest apod.).

Nachází se zde typické atributy triviální literatury. Rafinované uspořádání syžetové výstavby sloužící především k upoutání čtenářovy pozornosti a zvědavosti. Témuž účelu se podřizují i složky popisné. Charaktery postav jsou neprokreslené a klišovité. Snaží se vyvolat u čtenáře soucit a identifikaci s hrdinou, kterého ovládají a ohrožují síly tajemna a zla. Jeho typickými postavami jsou domnělí poustevníci, dědicové – poslední potomci, kteří jsou pojati schematicky, jsou buď pronásledováni, nebo pronásledovatelé. K frekventovaným postavám patří úchylný šlechtic, zvrhlý mnich či jeptiška propadlá pokušení. Motivace činů postav bývá vysvětlována osudovým prokletím. Zvláštní místo mezi postavami patří neusmířeným duchům. Úloha hlavního hrdiny (většinou poustevník či poslední potomek) „*spočívá v usmíření ducha*.“²⁴ To však neznamená, že jde o román iracionální. I přesto, že

²¹ Při vymezení žánru vycházím z prací: Hodrová - Román zasvěcení, Mocná, Peterka - Encyklopedie literárních žánrů, Vlašín - Slovník literární teorie.

²² Jeho obdobou je ve francouzské literatuře černý román – roman noir a v německé literatuře Schauerroman, tedy román hrůzy.

²³ Podle Encyklopedie literárních žánrů se v gotickém románu uplatňují dvě varianty v pojetí fantastických jevů. První zdůrazňuje iracionalitu, druhá směřuje k jejich logickému vysvětlení. V této práci je stěžejní druhá varianta.

²⁴ Hodrová, D.: *Hledání románu*, Praha, Československý spisovatel, 1989, s. 144.

„živé se znehybňuje, mrtvé ožívá [...],“²⁵ je zde smrt jen zdánlivá, čtenář často naráží na sotva postižitelnou hranici mezi živým člověkem a duchem.

Pro zesílení atmosféry tajemna se romány situují do prostředí temných ruin zámků (zámek hrůzy, jehož jádrem je většinou nějaká tajemná komnata), chladných sklepení hradů, do hlubokých neprostupných lesů či hnilobou páchnoucích hrobek. K typickým rysům se dále řadí upírské motivy, šílenství, sexuální perverze atd.

Roli zde hraje vypravěč podávající látku románu s velkým emocionálním zaujetím a se stupňující nadsázkou. Významnými prvky pro gotický román jsou, pro dobu jeho vzniku typická fragmentárnost a rámcová kompozice.

Gotický román zasáhl svým pojetím fantastiky a strašidelného (a to jak v podobě iracionální – poetické, tak i racionální – logické) i do vývoje literatury nejvyšší. Zřetelný vliv je patrný mj. u W. Scotta, raného Balzaca, Poea, u nás Zeyera, Arbese či Karáska ze Lvovic. Později byla jeho obliba oživena v dílech surrealistů – př. Nezvalova Valérie a týden divů.

O gotickém románu se mluví jako o jedné z odnoží iniciačního románu, který postupně ztrácel své hlavní rysy. Tajemství a jednotlivé motivy se sekularizovaly, iniciační syžet se stal pouhou kostrou. Díky této sekularizaci vznikla krajní podoba iniciačního románu, román gotický.

Dílo, ovlivněné gotickým románem, kterému se budu dále věnovat, představuje Utrpení knížete Sternenhocha.

1.2.3 Krvavý román

Jako primární zdroj při vymezení pojmu mi poslouží jediná obsáhlejší charakteristika žánru krvavý román, kterou provedl Váchal ve svém stejnojmenném románu s podtitulem Studie kulturně a literárně historická.

Krvavý román, nebo jen zkráceně krvák či krvas, je žánr řadící se k hrůzostrašným románům, produktu středoevropských literatur 19. století, který navazuje na náměty rytířského a loupežnického románu 18. století.

U tzv. krvavé literatury byla pro její šíření používána speciální metoda, kolportážní. Většinou anonymně psané a vlastním nákladem vydávané krvavé romány nebyly rozšiřovány na knižním trhu, ale kolportéři je nabízeli formou

²⁵ Tamtéž, s. 191.

podomního obchodu. Později, od počátku 20. století, byla tato metoda zcela nahrazena příběhy vydávanými na pokračování v časopisech a sešitovým vydáním.

Jako jeden ze žánrů triviální literatury má krvavý román její typické atributy. Postavy jsou schematicky černobílé (jasná hranice mezi dobrem a zlem), mezi hrdiny krvavých románů se řadí největší lotrové z řad hrabat, náboženských hodnostářů, ale i pochybné existence z nižších vrstev př. piráti, či hospodští. Téměř veškerá pozornost je soustředěna na děj:

*Zde se člověk zabíjí, ale nepitvá. Zde panuje vražda, ale ne analýza. Jsme tu ve starém a neporušeném světě, kde čin tryská z potřeby nebo ze situace a ne z nějaké sociologické nebo genetické činnosti. Všecko je jasné a nezměnitelné od začátku až do konce; jen děj sám, čistý děj, absolutní události, naprosté a pouhé činy províjejí krvavě červenou nit tisícem dvěma sty osmi či kolika stránkami.*²⁶

Krvavý román pracuje s apychologičností – motivace činů postav je v tomto žánru často nepravděpodobná a nevěrohodná. Nepopisují se zde vnitřní pocity, aby autor odůvodnil příšerný čin, nepodpírá jej duševními pohnutkami a pečlivě uváženou psychologií vraha a jeho oběti, je tomu právě naopak. V krvavých románech se čtenář dostává do ponurých prostředí klášterů, ruin zámků, sklepení, zakouřených krčem, hlubokých lesů či hrobek, kde se odehrává napínavě líčený děj plný mnoha náhod, náhlých a nepravděpodobných obrátů, které směřují k dobrému konci, aby čtenář mohl „[...] z každého krvavého románu [...] užitečnou čerpat morálku, která každé příkoří a utrpení bohatě nakonec odměněno bývá a žádný zločinec trestu neujde [...]“. (Váchal 1990: 25)

Děj se rozvíjí lineárně, nezachází se zde s introspekci.

Charakter dobrého, typického krváku je ušlechtilý primitiv, nikoli rafinovanost, čas minulý neb přítomný, nikdy však ztřeštěná nebo přemrštěná budoucnost, lidé z této země, zdraví a přímí, nikdy chorobní ideály neb apatičtí: vždy žijí, jednají a neztrácejí půdu pod nohama, byť vraždili nebo trpěli. Rovněž vše abstraktní je krvákům cizí. (Váchal 1990: 41)

²⁶ Čapek, K., cit. d. (pozn. č. 15), s. 168.

Dochází k upozaďování otázek morálky: „*Nemusí [...] býti odplata a trest základní osnovou krvavých románů. Ba, spíše platí jakési pravidlo, že s velikými lotry nejlépe, po zásluze to dopadne a v síti uváznou malé ryby, zcela tak, jako v životě se stává.*“ (Váchal 1990: 42). Krvavé romány nenaplnuje ušlechtilost, loajalita a vlastenectví (opakem krváku se stává vlastenecká povídka), musí být především dobrodružné a napínavé.

V řádném krváku krev není nikterak vzácná šťáva a když někomu projede srdcem chladná ocel dýky, nebo mu někdo vpálí kulku do břicha, nenaříká příliš, jako se to v slušných románech stává, nejvýše se zaklením odejde ze světa. Zrovna jako vrah přílišnými slovy neodůvodňuje zamýšlený svůj čin, i oběť vrahova bez velkého pathosu se světa sejde, jemně i delikátně čtenáři vložíc na srdce jistotu, že v posledním sešitu bídník trestu neujde. (Váchal 1990: 22)

Na závěr heslovitě shrnu atributy, které musí správný krvavý román obsahovat, aby se stal pro diváka lákavým. Za výsledek dobře vystavěného krváku se považuje umění upoutat, pobavit, přinést senzaci a emoce (ne však skrze psychologii). „*Myslete si o románech co chcete; ale dobrý krvák má být špatně psán. Má být psán v krátkých odstavcích, po kterých oko jen tak honem skáče, jako když se běží ze schodů. Není pokdy se proplétat dlouhým odstavcem. Není pokdy ocenit dobře stavěnou větu, nebo se zastavit u spanilého obrazu. Dál, rychle dál!*“²⁷

²⁷ Čapek, K., cit. d. (pozn. č. 15), s. 169.

2. Románový galimatyáš²⁸

2.1 Josef Váchal: Krvavý román

Ve dvacátých letech 20. století se hranice umění rozšiřují do oblastí tradičně pokládaných za „neumělecké“, v literatuře se toto překročení hranic projevuje mimo jiné znovuoobjevením sféry pokleslých útvarů, využitím triviální literatury. Jedním z důkazů orientace na triviální literaturu je Váchalův Krvavý román, který evokuje stejnojmenný žánr literárního braku druhé poloviny 19. století.

Název Krvavý román i podtitul díla Studie kulturně a literárně historická mají charakter komunikativní instrukce. Údaje o žánru dávají recipientovi přesnou šablonu, jak má předkládaný text číst.

2.1.1 Váchalovo dílo jako Gesamtkunstwerk

Váchalovo literární dílo je neoddělitelně spjato s výtvarným uměním. U Váchalových knih nejde pouze o literární obsah. Josef Váchal tuto knihu sám vytiskl, jako ilustrací využil vlastnoručně vyhotovené dřevoryty a mimo to celý Krvavý román vysázel vlastnoručně vyřezávaným písmem bez použití jakéhokoliv rukopisu

Všechno, počínaje vazbou přes typografii až k ilustracím, vytvořil Váchal sám. S tím souvisí tisknutí jen v několika exemplářích, čímž se kniha svou exkluzivitou blíží ke středověkému rukopisu. Výsledkem tohoto procesu je kniha – dílo. Toto dílo by se dalo označit za pravý Gesamtkunstwerk.

Pojetí Krvavého románu jako Gesamtkunstwerku však z mého pohledu nekoresponduje s pojetím žánru triviální literatury. Krvavé romány byly tištěny na laciném papíře a v ohromném nákladu, zatímco Váchal tiskne svůj román v počtu pouhých sedmnácti výtisků a navíc se nesnaží o jeho šíření (letáček s nabídkou tohoto románu je obsažen přímo v něm), ba dokonce ve své studii píše, že ví, že se tato kniha dostane do rukou jen úzkému okruhu odběratelů. *„Literární profesionálové ovšem se nepotěší touto mojí užitečnou nad výsost prací : neboť jednak neprijde jim tato studie ani do ruky a na vědomí, jednak též z důvodů, že*

²⁸ U veškerých ukázek z Krvavého románu ponechávám všechny gramatické jevy z Váchalova tisku.

k podobným spodinám literatury neklesl nikdy jich orlí let, a tudíž zájem o věc jim chybí.“ (Váchal 1990: 13)

Celý text prostupuje velká míra stylizace. Váchal píše obhajobu krvavého románu a předem ví, že nebude čtena. Kniha sama byla tedy pro svou nedostupnost vydána na pospas pomíjivosti.

Pokud se nad tímto počinem zamyslím z jiné strany, nemohla by právě tato nedostupnost a také obtížná čitelnost (spojená se zvláštním tvarem písma, chybami i použitým papírem) být popřením tehdejší funkce knihtisku, tj. masové šíření levných tisků, a knihy vůbec (kniha snažící se stále více přizpůsobovat čtenáři, tištěná ve velkých nákladech, a aby se dosáhlo co možná nejnížší ceny, užívá se nekvalitní papír, ilustrace jsou řídké a mnohde úplně chybí)?

S touto úvahou bych dospěla k závěru, že se Váchal nesnaží román povznést pouze jako žánr, ale tím, že z triviálního žánru vytvoří Gesamtkunstwerk, tím že triviální literaturu podpoří uměním, už tím pozvedá samotný žánr. Protože masově se rozšiřujícím tištěným slovem ztrácí kniha svůj hermetický charakter.

Jedna z věcí, která by mohla triviální literaturu kopírovat je velký počet chyb gramatických, špatně rozdělená slova a špatná interpunkce evokující rychle vydávané sešitové romány, ve kterých docházelo ke špatným syntaktickým strukturám, překlepům a nejednou i k záměně postav.

Váchal ve své knize uvádí jako svůj inspirační zdroj krvavé romány²⁹ druhé poloviny 19. století. Považuji za zajímavé porovnat Váchalovu předlohu s jeho Krvavým románem a zamyslet se nad jejím přínosem.

Zatímco u předlohových krvavých románů jsem narazila v průměru³⁰ na jednu ilustraci za sedmdesát stran, Váchal s dřevotisky nijak nešetřil i přes avizovaný nedostatek papíru. Tisky, v jednom z pěti exponátů dokonce barevné, bezprostředně nekopírují text - nevyskytují se v blízkosti líčené situace. Čtenář na ně narazí až o několik stran dále či naopak v předstihu. Daly by se nazvat čtenářovou pamětí, jejich funkce ve Váchalově případě kopíruje funkci vypravěče, který čtenáři oživuje

²⁹ Vycházela jsme z románů, které Váchal uvádí ve své studii: *Mlín na lesní samotě. Román ze života ruských šlechticů a nevolník. I., II.*; *Vězeň v andělském hradě*; *Vídeňský kat čili: Tajnosti vídeňských heren a šejdířských peleší*; *Červený Beneda, vůdce pašerů*.

³⁰ U některých krvavých románů ilustrace zcela chybí i přesto, že jsou na obálce knihy přímo slibovány. Například *Vězeň v andělském hradě* avizuje osm ilustrací, avšak čtenář nenalezne ani jedinou na 783 stranách mimo kresbu na titulní straně.

odehraný příběh. Obrazové přílohy se ve zkoumaných případech z devatenáctého století vyskytují s popisky. Doplňují tak funkci triviální literatury, která se snaží čtenáře nezatěžovat vlastní interpretací, proto mu přežvýká i kresby. U Váchala popisky sice chybí, objevují se však metatextové komentáře dřevorytů přímo v textu. Váchal svými vyobrazeními, která se liší od dobových krvákových ilustrací svou expresivitou, nutí čtenáře k interpretaci. Například v případě hraběte Portmonea stojícího před svým zámkem.

2.1.2 Obhajoba krvavého románu jako žánru triviální literatury

U tohoto díla se dá jasně oddělit několik částí. Vlastnímu pokusu o vytvoření krvavého románu předchází obsáhlá literárněteoretická stať, v níž se autor zabývá povahou a historií tohoto literárního žánru.

Po dedikaci: Slečně Anně Mackové, nepřítelkyni špatné četby, srdečně připsáno. následuje Předmluva ke čtenáři, v níž se Váchal pokouší objasnit své stanovisko proč vůbec psát krvavý román. Chce jej „očistit od nánosů předsudků a ukázati na veliký význam krvavých románů v našem národě; jakož i vyzvednouti a zdůrazniti vysoké i důležité hodnoty. mravní utajené v těchto proskribovaných zjevech písemnictví.“ (Váchal 1990: 13)

Další částí Studie kulturně a literárně historické je kapitola Krvavý román, jeho vymezení a povaha, kde Váchal vyzdvihuje prosté motivy krvavých románů a snaží se poukázat na knihy daleko krvavější. „*Pátráme-li, které knihy bývaly nejrozšířenějšími a nejvíce čteny, shledáváme, že bývaly to romány krvavé, sešitového vydání, přepsávané vždy do nekonečna jakmile větší zájem o ten který krvák se jevil.*“ (Váchal 1990: 19) Následuje historie tohoto žánru nesoucí název Krvavý román do konce XVIII. věku.

Ve své studii, která by se dala nazvat přímo apologetikou „krváků“ Váchal uvádí nespočet příkladů různých krvavých románů, polemizuje nad hlavními znaky, které tento žánr utvářejí a porovnáním s historickými romány, kde se zabíjí daleko více, se snaží tento žánr obhájit. S přihlédnutím k soudobým událostem se tato obrana stane pochopitelnější. Cenzura si nepřála, aby se masovému čtenáři dostávaly do rukou tisky, které by jakýmkoli způsobem mohly ohrozit jeho morální vývoj. Společnost se domnívala, že pokud bude nezasvěcený čtenář číst o vraždách, má to

stejný následek, s nadsázkou řečeno, jako by mu byl poskytnut návod jak někoho zabít. Proto Váchal píše:

Moralisté, a vůbec lidé, holedbající se a pyšníci vědomím, že jsou vzdělanci kulturními, označují jménem krvavý román neb zkráceně jen krvák, krvas, každou knihu, s tendencí znemravňující, naplněnou do krajnosti drastickým líčením vražd, zločinů násilí, a dobrodružství, s nejhrubším popisem všech možných lidských vášní a sklonů neřestných; oni vidí v krvavém románu nakupenu všechnu špatnost světa, samé zlo a příklad, jakou kniha býti nemá. (Váchal 1990: 17)

Výtka, že krvavými romány a jich četbou jitrí se málo kritická část obecnstva, a též že obraznost čtoucích bývá vydrážděna popisováním četných vražd, dávno již životními zkušenostmi ad absurdum vyvrácena byla. (Váchal 1990: 20)

Staví na obdiv skutečné klasiky tohoto žánru, svá tvrzení podkládá čísly, názvy a autory knih, čímž se snaží dosáhnout důvěryhodnosti. Jeden z hlavních argumentů, jímž hájí krvavý román, zní:

Historické knihy přinášejí průměrně na 100 stranách 80, krváky 1 vraždu. [...] Vizme, na příklad, denní žurnály: co popisů vražd, namnoze důkladných, přinášejí vedeny snahou na vraždící a vražděné upozorniti, a to v každém svém čísle. Nemůže tedy krvavý román čtenáře nikterak zkaziti a k zločinu dovésti, jak s všeobecně za to má. (Váchal 1990: 24)

2.1.3 Pokus o ideální krvák – první část

V druhé části knihy se nachází Váchalův pokus o ideální krvák, tedy do praxe převedený teoretický výklad, uvozený charakteristikou: „*Je to jakási trest', z onoho sta krvasů, jež jsem během doby již přečetl, nijaké opletačky dosud se soudy nemaje.*“ (Váchal 1990: 63)

Jeho několikanásobný³¹ explikativní titul (jehož typickým poznávacím znakem je spojování jednotlivých částí pomocí spojek aneb, čili, neboli)³² nastiňuje

³¹ Vlastní rozdělení titulu na základě třídění Daniely Hodrové na tituly jednoduché a dvojdílné.

obrovskou šíři románových fabulí, se kterými se v knize čtenář může setkat: „*Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská v hraběcí kryptě či-li Mátoha a popravenec, t.j. Tajní duchové na pirátské lodi, nebo-li Krvavá nohavice či-li s poctivostí nejdál dojdeš, aneb Klášterní panna a nevěstinec ve Španělich či Žalární lucerna a tajemní vrahové v pustém mlýně u černého lesa.*“ (Váchal 1990: 64)

Jak název naznačuje, Váchal po stránce obsahové i formální skutečně vychází ze žánru krvavého románu. Dokonce dokázal typické atributy tohoto žánru dovést do extrémní pozice přesycenosti. Souhlasím s Jiřím Oličem, který píše: „*Rozebírat děj Krvavého románu, té romantické a různorodé spleti událostí začínajících ve stejné době na různých místech světa a jejich více či méně smysluplného propojování, nemá asi žádný význam.*“³² a pokusím se blíže přiblížit Váchalovo zhoštění se úlohy napsat prototypický krvák.

Nebudu se pokoušet o nějakou systematicky uhlazenou analýzu, vyjdu z předchozí kapitoly, kde jsem nastínila žánr krvavého románu s jeho typickými atributy a budu se snažit rozebrat, zda Váchal své předchozí vymezení následuje a jakým způsobem tento žánr variuje.

Narativ se odehrává na vzdálených místech světa, jak se na správný krvák sluší. Skrze postavy se čtenář ocitá v Barceloně, Amsterdamu, Paříži, zemi Švajcké, na moři, na ostrově, ale i v Čechách. I ta největší vzdálenost není ve fikčním světě jakoukoliv překážkou pro střetnutí postav z různých končin.³⁴ Nejen zeměpisně shledávám prostor v Krvavém románu různorodý. Děj je situován do klášterů, zámků, tajných chodeb, temných lesů, zaplivaných putik či na pirátské loď. Popisu prostoru se nevěnuje v Krvavém románu příliš mnoho místa, na počátku každé kapitoly se nalézá v jedné větě, maximálně ve dvou krátkých odstavcích nastíněno prostředí, které musí být podle zásad správného krváku tmavé, ponuré, prolezlé neřestmi a duchy a nejlépe s nějakou tajnou chodbou. Hned na samém počátku

³² Tento způsob názvu evokuje právě černý román či lidové knížky (př. Pytláci aneb Tajnosti starého hradu, Skalní duch aneb Tajné zločiny hraběnky z Walburgu atd.). Takovéto názvy byly tvořeny na základě upřesňování – jedna část kupříkladu obsahovala jméno hrdiny, druhá místní zasazení příběhu či jeho morální hodnocení.

³³ Olič, J.: ...*nejlépe tlačiti vlastní káru sám. Život Josefa Váchala*, Praha, Paseka, s. 116.

³⁴ V závěru knihy má autor ztížené podmínky pro dovyprávění příběhu, neváhá však a spěchající postavy naloží do vlaku, aby urychlil jejich přesun: „*Kalina pak použil vlaku k cestě do své vlasti*“ (Váchal 1990: 258)

románu se čtenář nachází na zámku v Barceloně, kde se plouží zamordovaní předkové kolem, do zámecké jizby vniká vichřice pod palácem umístěnými tajnými sklepeními, venku zuří bouřka a jeden hrom střídá druhý.

Recipient se ocitá v bezčase. Neurčité časové údaje se vyskytují v podobě částí dne či naprosto nezasazených desetiletí (př. je tomu deset let, před dvaceti léty, již delší čas, kterého májového večera, na obloze počalo již svítati, atd.). Aby se dodrželo pravé prostředí krvavých románů, je většina děje situována do noci (př. přikvačila noc, na hodinách odbila jedenáctá, na zámecké věži odbíjela půlnoc, jednoho krásného večer, atd.). Při sledování makrokompozice z hlediska kontinuity vyvstane z díla vyprávění často narušující svou linearitu. Autor nezohledňuje časovou linii. V osmé kapitole se vypráví o dívce, kterou se v předešlé kapitole teprve chystali zazdít, a čtenář už se stává svědkem jejích dalších osudů. Až posléze se dovídá, že tato dívka je tou zazděnou dívkou, které se zdařil útěk. Zastřená časová linie přesně kopíruje zásady triviální literatury.

Nechybí zde pro krvavý román příznačný velký počet jednajících, schematizovaných postav. Jen v prvních pěti kapitolách se čtenář seznamuje s dvaceti jednajícími postavami. Jako u jiných žánrů triviální literatury se nenachází ani zde psychologicky vylíčené postavy.

Schematizovaná postava má sice pevné kontury svého typu, ale uvnitř je prázdná, chybí jí individualizace, čtenář v ní vidí právě jen zosobněnou funkci (komisař, pirát), nemá nitro (nanejvýš má nitro pojednané v rámci ustáleného typu). Následující citace dokládá u postav krváků neúplnou kresbu i popis charakterů. „[...] *chasník Třasoň, nejhezčí hoch z vesnice; byl synem daleko rozkřičené čarodějnice. [...] Byl to pěkně urostlý hoch.*“ „*Za pultem sedává na jedno oko slepý krčmář, jménem Filištirber, kterému všeobecně chlupatý Adam říkali. Byl to muž as padesátiletý.*“ (Váchal 1990: 81) Při čtení dochází recipient k zjištění, že postavy přicházejí a odcházejí ze světa libovolně podle autorovy potřeby. Tyto postavy by se daly přirovnat k loutkám. Pokud je to nezbytné, „zatáhne“ autor jednoduše v dané situaci za potřebnou šňůrku. Postavy se skrze autora přesně podřídí ději, který musí splňovat atribut napínivosti, a tudíž není čas na nějaké zdlouhavé popisy. Dobrým

příkladem by mohla být ukázka zachování apsychofickosti románu. Pokud se již autor dostane k nějakým citům, rychle z nich kouká vykličkovat: „*Příliš jsme se zde odali našim rodiným citům a výlevům lásky ze šťastného shledání a zatím vrahové mohou být za horami.*“ (Váchal 1990: 86)

Aby nedošlo k zpomalení děje, nezabývají se postavy úvahami nad svými činy, následkem toho by došlo k vytržení čtenáře z napětí a to si autor triviální literatury nemůže dovolit. Zcela přesně zde platí Čapkův výrok, že děj je absolutní událost. Proto jeden čin následuje druhý, postavy nepřemýšlejí, ale jednají, obživlé mrtvolky se nad ničím nepozastavují a okamžitě opět zasahují do děje:

Marie také přichází k sobě. Protírá si oči jako z těžkého sna. Náhle spatří sem přicházející chlapa s nožem. Zděšeně prchá před tím vrahem. Ten chlap řítí se jak dravý tygr za svou obětí. Marie prchá co štvaný jelen. Je to děsný hon přes skály a sluje, houští a vývraty. [...] Teprve teď poznala, že to co drží nad ní skloněný vrah v ruce, není nůž, ale škartka bílého papíru. Na tom papíře byla napsána slova, která v běhu ten pisatel psal. (Váchal 1990: 134)

Napínávanost románu dále umocňuje rychlé střídání kapitol. Veškeré kapitoly končí nějakou zásadní zápletkou, na jejíž rozluštění si čtenář musí počkat. Váchal narušuje linii vyprávění právě v nejméně očekávaném okamžiku. Zde vidím spojitost krvavého románu s romány na pokračování vydávanými v časopisech, kde se do vyhrazeného prostoru musela kapitola doslova napasovat.

Motivace činů postav se dá povětšinou označit za nepravděpodobnou a nevěrohodnou a stejně tak i situace plynoucí z těchto činů za nereálné a úsměvné svou absurditou. Autor nepřihlíží k fyzickým ani fyziologickým zákonitostem (př. komisař vydrží se smrtelným zraněním až do konce románu): „[...] vytáhl z pochvy tesák a vrazil jej překvapenému komisaři do hrdla. Krev vystříkla jako z nějaké pípy a komisař kácel se na zem.“ (Váchal 1990: 77). O dvě kapitoly dále čtenář nenalezne komisaře mrtvého, nýbrž se dozví: „*Krví zbrocen vstal ze země. Ztrátou krve byl sice poněkud zesláblý, jinak se mu však již výtečně vedlo.*“ (Váchal 1990: 84). Na jiném místě čte: „*Tomu kuchaři ta koule utrhla obě ruce i nohy a odhodila jej přes palubu do moře. Na štěstí byl ten kuchař výborným plavcem a podařilo se mu*

zachrániti. Jeho zachránění přijato s velkým jásotem, neboť byla opětná naděje, že bude dále zas ten výborný grog vařiti.“ (Váchal 1990: 157).

Počet postav se postupně redukuje. To však nezpůsobují pouze úmrtí, jak už jsem zmiňovala, protože téměř všechny mrtvoly v dalším ději obživnou. „*Najednou ta mrtvá pootevřela oči.*“ (Váchal 1990: 74), „*[...]Živý kurt zůstal pádem tím a hrůzou bez sebe, kdežto mrtvý Kuba obživnul [...].*“ (Váchal 1990: 161) Děje se tak díky postupnému mísení příběhů. Často se čtenář dovídá, že různé postavy v odlišných kapitolách jsou vlastně jedna a tatáž. Autor provádí jakési maskování postav tím, že je dostatečně nepopíše. V dalších kapitolách tak čtenář dochází k zjištění, že se jedná o jednu postavu, jak se stalo v případě otrávené jeptišky Agátky, ze které se vyklubala knížecí milostnice Elzevíra.

Od počátku románu provází recipienta vypravěčova osoba (ve formě subjektu neztělesňujícího žádnou konkrétní osobnost). Jedná se o velmi výraznou osobnost. Ke svému zviditelnění užívá slovesné osoby, konkrétně první osobu plurálu, která zde implikuje vypravěče i čtenáře. „*Vstupme na chvíli do toho brlohu.*“ (Váchal 1990: 80) Primárně se zde autor snaží vypravěče stylizovat do role lidového vypravěče. Ale pokud se čtenář zamyslí nad počtem autorských Já v Krvavém románu, dospěje na konci románu ke ztrojení autora. Tím, že je zdůrazněn rys vyššího počtu autorských Já, nabývá vyprávění příběhu v plurálu úplně jiného významu.

Vševědoucí vypravěč slouží čtenáři jako skutečný průvodce dějem. Nenechá dopustit, aby čtenář tápal v ději, neustále mu osvěžuje příběh: „*My se té jeho halucinaci docela nic nebudeme diviti, když povážíme, že posud s tou ránou na krku neobvázaný chodil [...].*“ (Váchal 1990: 172) Vypravěč se mimo jiné stará o napínavost děje. Upozorňuje čtenáře například na to, že se zločincem se ještě setká: „*Proč tak na kvap ujížděti pryč musel, doví se čtenář v některé z příštích kapitol.*“ (Váchal 1990: 114)

2.1.4 Pokus o ideální krvák – druhá část

Vše uvedené v předešlé části autor dodržuje celých třicet tři kapitol. Od kapitoly třicet čtyři, kdy začíná druhý díl románu, nastává změna. Hned na prvních stránkách druhé části recipienta zarazí nečekaně podrobné líčení dřevorytce Paseky.

[...]záhadný muž, jedna ze ztracených existencí, na něž veliká města nejsou nikterak chudá. Ten člověk jest již nemladý a dle jeho ztrhaného obličej a bílých vlasů soudě, má už asi pohnutou minulost za sebou. Jeho vysedl lícni kosti a zvláštní druh lebky činí na nás dojem, že máme před sebou fanatika. Již jeho ustavičný pokrytecký úsměv prozrazuje, že máme co dělati se zakukleným tajným jezuitou. Muž tento jmenuje se Josef Paseka a je to bývalý výrobce dřevěných štoček [...] (Váchal 1990: 209)

Až do této doby čtenář navykl krátkým, téměř nic neříkajícím popisům, předkládajícím jednu šablonovitou vlastnost. Čtenář vycítí jakýsi zlom ve vyprávění, když pokračuje dále ve čtení popisu Paseky, kde mu vypravěč popisuje Pasekův zájem o špatnou literaturu, což silně evokuje myšlenky na předešlou studii:

On na to své povolání v minulé reinkarnaci nemůže ani v tom svém životě Paseky dřevorytce nikterak zapomenouti a jeví dále neutuchající zájem o špatnou literaturu, tuctové romány. Však jich také narovnáno na polici má, v rozpjetí tří metrů, od ‚Karáska a Stiltnera‘ do posledního románu o Hanikové. Již z tohoto neobyčejného zájmu o podobné škváry je viděti, že máme tu co činiti s člověkem nenormálním. (Váchal 1990: 210)

Po přečtení dalších dvou stránek najednou autor upozorňuje na to, že „*vidíme milého Paseku, an stoje u sázecího pultu, opět svým kostrbatým a plným germanimů slohem, cosi vysazuje. Je to dle všeho prospekt na nový obskurní román.*“ (Váchal 1990: 211). Po těchto slovech následuje na čtyřech stránkách vytištěný prospekt lákající ke koupi Krvavého románu.

Autor zde skrze metafikci reflektuje svůj román, který čtenář právě čte. Tím, že je čtenářovi představen autor-sazeč knihy, se čtenář dostává do nevědomosti, kdo

vystupuje v roli vypravěče, protože Paseka je představován vypravěčem. Po této kapitole o člověku píšícím román pokračuje vypravěč v již rozehraných příbězích až do kapitoly čtyřicet dva, kde Paseku v bytě navštíví společnice Pasekova nakladatelství. Opět se tu bohatě zachází s metafikcí a čtenáři je vysvětleno, proč román obsahuje tolik chyb:

Ona se mu tedy nabídla, že mu bude korekturu jeho tisků provádět, aby tam tolik chyb nenadělal. [...] rád přijímá její opravy, které však více jinak při tisku svých knih přece nepoužil a vytiskl vše s chybami. On to odůvodňoval tím, že kvůli šesti mizerným odběratelům jeho edice ani zato nestojí hýbat sazbou. (Váchal 1990: 249)

Principy metatextovosti odkazují čtenáře na několika místech přímo do textu: „Jest to arch čtrnáctý, se stránkou dvěstědvacátoučtvrtou, kde na osmé řádce zdola se jedno takové příšerné rozdělení řádky může čísti.“ (Váchal 1990: 250) Dalším pěkným příkladem je v této kapitole, kde popisuje, jak celý román dokončí vypuštěním některých postav, protože nemá dostatečné množství papíru, popis dvou stejných dřevorytů:

[...] jak to uděláte s tím předposledním archem, kde jste vytisknul omylem, stoček s Portmonem, dívajícím se na svůj nový zámek, dvakráte? [...] Já jsem sice, pravda, ten stoček v sazbě zapoměl a omylem podruhé vytisknul, leč tím se docela nic zlého nestalo. Právě naopak. Ten první otisk se nechá tak jak je a na tom druhém se přidělají akvarelem plameny, šlehající z toho zámku. V některé z příštích kapitol nechám mu ten zámek vypáliti [...] (Váchal 1990: 253)

O třicet stran dále se opravdu nalézá popis: „Jak na stránce 187. našeho poutavého a napínavého románu vidíme, hrabě pohlíží kritickým okem na svůj zámek. [...] Jako před rokem, když lhostejně prohlížel zámek nově vystavěný, tak i při požáru zůstal docela klidným, jak obraz na str. 203. nám dokazuje.“ (Váchal 1990: 287) Ve skutečnosti dokazuje pouze to, že před zámkem hrabě Portmon stojí stejně strnule jako u prvního dřevorytu, ale žádné plameny, jak Paseka sliboval, přimalovány nebyly. Autor se skrze metafikci snaží vyburcovat čtenáře k interpretacím. Tvorba

fikce je otevřeně předvedena jako konstrukční procedura také poukazem na nesmrtelnost autora románu při hádce Paseky a Mistra: „*Rci raději, že někdo z nás musí zemřít [...] já to nebudu, toť je jisto, neboť svět dosud neslyšel, aby autor sám ve vlastním románu byl zabit a dílo dokončil.*“ (Váchal 1990: 293)

V samém závěru románu přicházejí k Pasekovi dvě postavy, které čtenář zná již z předchozího děje, Mistr a Fragonard. Po hádce, kterou Paseka uklidní, vklouznou tyto dvě příchozí postavy do Paseky a všichni se chystají k spánku. Všechny tři postavy - Paseka, Fragonard a Mistr by se nechaly označit za trojjediného autora³⁵. Paseka by pak mohl být označen za Boha jakožto stvořitel díla Krvavý román.

2.2 Závěr

Pokusím se o shrnutí všech poznatků a o interpretaci Váchalovy experimentace se žánrem krvavý román. Váchal se snaží naplnit své vlastní vymezení žánru krvavý román, které podal v předešlé studii. Když se čtenář dostane přes studii k samotnému románu, ohromí ho. Zcela jednoduché vyprávění, žádné zbytečné vykreslování postav, postava se v románu jednoduše objeví, provede nějakou akci, popřípadě je na ní provedena nějaká akce a opět mizí, aby se případně mohla v jedné z dalších kapitol znovu objevit. Téměř s jistotou se dá u zabitě postavy očekávat návrat v některé z dalších kapitol.

Dějová linie není jednoduchá a navíc se nevyskytuje typické směřování k závěru. Samotný závěr rozehraných příběhů, který by se měl stát vrcholem celého díla, autor shrnuje velmi stručně na dvou stránkách, jen aby dodržel krvákové schéma.

Váchalův pokus o vytvoření ideálního krváku nesplňuje rysy triviálnosti, jak byly v úvodu vymezeny. Jeho Krvavý román není triviálním románem, přesto že užívá jeho schémat. Dal by se však označit za hru. Hru se čtenářem, postavami, ale i typologií a především se žánrem.

Domnívám se, že pokud bych označila Váchala za mistra mystifikace³⁶, obsáhla bych v tomto titulu hned několik povedených her krvavého románu. Jednu z těch nejmistrnějších nazývám jazykové hry.

³⁵ Myšlenka trojjedinosti pochází z doslovu Krvavého románu od Julia Hůlka.

³⁶ Patronem literární mystifikace je Váchal označen i v recenzi Krvavého románu otisknuté v Ikarii.

Na jedné straně stojí laciný humor ve formě špatně rozdělených slov vedoucích často čtenáře k úplně jiným závěrům. V pitevním ústavu sedí sluha se svou manželkou: „*Před nimi stála plná butelka vína, z níž oba*“ (Váchal 1990: 69) a o stránku dále věta pokračuje: „*čas oba manželé důkladně si přihrýbali.*“ (Váchal 1990: 70) Na straně druhé užívání intelektuální etymologie vycházející z předpokladu, že čtenář pochopí absurdnost a komičnost tohoto výkladu.

Z jeho výkladu (dona Fernanda) pochopila Kubová, proč se jednomu šatníku říká dnes almara a tomu druhému šifonér. Ta jména pochází od pradávných dob, kdy na každé lodi bývala nějaká bedna neb skříň, do které námořníci ukládali své šaty. Taková skříň, když proplula hodně moří a nikde neztroskotala, bývala nazývána: Schiff-honneur, (lodní čest,) protože přeplula i viděla všechna moře, (alle Mare,) na památku toho. (Váchal 1990: 274)

Vzhledem k zesměšňování předmluvy na konci románu mám pádný důvod se domnívat, že předmluva je vykonstruovanou mystifikací. Tvoří jakýsi mystifikační rámec se závěrem románu. „*Pozdě litoval Paseka, že tolik papíru vyplítval na tu pitomou předmluvu, dějiny a soupis krvavých románů na začátku této knihy. Ač to učinil v úmyslu zřejmě podvodném, za účelem mystifikovati veřejnost, zda by se nějaký hejl na vějičku „literární a kulturní studie“ chytil.*“ (Váchal 1990: 291) Autor mystifikuje označením této studie (nazývá ji Studie kulturně a literárně historická, avšak atributy odborné studie by se jen těžko dohledávaly), ne však jejím obsahem. Pozornost věnovaná brakové literatuře hraje pro autora skutečně stěžejní roli, jak může čtenář vydedukovat z jeho literární poetiky v Krvavém románu, z které vyplývá, že literatura by měla skutečně fungovat, tzn. literatura čtená masami, by se neměla odsouvat literárními kritiky a spisovateli na okraj.

Domnívám se, že z toho důvodu se Váchal negativně vymezuje proti dobovým tendencím zaobírat se stále jen literaturou vznešenou. „*Mnozí z čtenářů v svém mládí přečetli se zájmem jistě nějakého : Marino Marinelliho, Rosu Šandora nebo Červeného Bendu, byli to jistě také pánové Šalda a Arne Novák: proč nesníží se na chvíli z oblak své vysokosti a nenapiší studii o lidovém románě do let devadesátých, dnes málo známém?*“ (Váchal 1990: 15) Soudobá literární společnost

se zabývá vysokou literaturou a od literárního braku dává ruce pryč, ale ve finále se produkuje literatura banálnější než nejtriviálnější paraliteratura. „*V přítomné literatuře nemají dívky příčin a příležitosti podjímati se tak nehorázných neb romantických zkoušek; dojdou štěstí i s obyčejným pitomcem, má-li jen dobré postavení, neb socialistickou legitimaci v kapse.*“ (Váchal 1990: 30) Váchal si plně uvědomuje, že je potřeba zabývat se tím, co lidé (jako masa) skutečně čtou – triviální literaturou. „*Každý kolportér by si rozmyslel, roznášeti po vesnicích spisy Hálkovy, nebo Máchův Máj, - byli by mu s tím všude ukázali dvěře [...]*“ (Váchal 1990: 51)

Váchalův Krvavý román je napsán tak, aby jej mohl číst náročný i méně náročný čtenář. Toho literárně méně vzdělaného zaujme napínavý příběh a po přečtení je spokojen stejně jako čtenář literárně vzdělaný. Ten se však nespokojí s přefabulovaným narativem. Objeví v díle další rovinu, rovinu ironie, která dílo prostupuje od začátku a směrem k závěru se ještě umocňuje. Prostřednictvím metatextovosti se román stává parodií jiných textů. Například odborně nazvaný podtitul románu vyvolávající sofistikovaný dojem. Pod tímto titulem se v první části knihy nalézají rádoby studie, která punc odbornosti jednoznačně postrádá. Autor zde například vybízí čtenáře, aby mu sbírali knihy, za které je ochoten zaplatit každý obnos.

Váchalův Krvavý román se dá číst jako dílo triviální literatury stejně dobře jako román o románu. Z dnešního pohledu na literaturu shledávám Váchalův ironický postoj velmi podobný poetice postmoderního románu. Tematicky sahá postmoderna z velké části k látkám triviální literatury. Váchal svůj román píše v roce 1924, kdy se o postmoderním umění nedá ještě mluvit, dal by se však označit za právoplatného předchůdce postmoderny.

3. Lepší konec s hrůzou, než hrůza bez konce

3.1 Ladislav Klíma: Utrpení knížete Sternenhocha

Titul knihy, již budu v této kapitole analyzovat, dává čtenáři zřetelné vstupní informace o knize a zároveň plní roli poutače s cílem vzbudit zájem u čtenářstva. Děje se tak způsobem příznačným pro díla triviální literatury. Z názvu vyplývá, že půjde o příběh, v němž bude čtenář svědkem nešťastného osudu hlavní postavy knížete Sternenhocha. Jan Münzer³⁷ označuje v recenzi Utrpení knížete Sternenhocha za dějový substrát metafyzické detektivky.

Degenerovaný potomek starého šlechtického rodu kníže Sternenhoch uzavře sňatek s démonickou Helgou, která jako doklad osobní svobody staví svou vůli do služeb každého i sebezvrácenějšího pudu. Helga svého muže nenávidí, vidí v něm slabocha, který není hoden egocentrické ženy. Zabije své dítě, protože má jeho krev a rozhodne se utéci se svým milencem (Sternenhoch ho nazývá Trhanem). To ale Sternenhoch zjistí a ve chvíli odhodlání Helgu omráčí, zavleče do hladomorny a nechává ji tam zemřít. V druhé, hlavní části knihy se čtenář stává svědkem Sternenhochova boje s přízrakem mrtvé Helgy. Kníže postupně zcela opouští racionální uvažování a boj s halucinacemi se uzavírá jeho splynutím s mrtvým tělem Helgy. Kníže poté umírá blaženou smrtí na otravu krve (poranil se o její tlející kosti). Jan Münzer označuje v recenzi Utrpení knížete Sternenhocha za dějový substrát metafyzické detektivky.

3.1.1 Jednotlivé složky díla

Jeden z výrazných rysů gotického románu v Klímově próze spočívá ve způsobu výstavby díla. Čtenáři se dostává do rukou takříkajíc fiktivní literární nalezenec, tedy pro žánr gotického románu typický model nalezeného rukopisu. Román dodržuje tři dramatické jednoty – času, místa a děje rozvrženého do tří kapitol. Samotnému textu předchází předmluva, v níž se čtenář seznamuje se jménem hlavní postavy a časovým zařazením příběhu.

³⁷ Münzer, J.: Ladislav Klíma: Utrpení knížete Sternenhocha, in *Naše doba*, 1928, ročník 35, č. 10, s. 643.

Po krátké předmluvě následují tři odlišně konstruované části. V první kapitole kníže Sternenhoch stručně shrnuje děj do 19. 8. 1912. V druhé, nejdelší části je čtenáři prezentován deník, jehož zápisky postihují přesně jeden rok Sternenhochova života. Třetí a poslední část knihy tvoří rámec s předmluvou, kde příběh dovypravuje vydavatel.

Při sledování linie vypravěče se vyskytnou odlišnosti v jednotlivých částech románu. Předmluva podávaná čtenáři ústy vydavatele zde nefunguje jako podpora autentičnosti textu. Plní funkci jednak intertextovou, je zakončena citátem z Goethova Utrpení mladého Werthera: „*duchu našeho hrdiny svůj obdiv, osudu jeho své slzy neodepře.*“ (Klíma 1990: 20) a jednak metatextovou. Imaginární postava vydavatele zde komentuje svou editorskou práci skutečně netradičním způsobem: „*[...] rozhodli jsme se směle, ale jen co se týče inteligence knížete, postupovat zcela laxně a instinktivně, pohrávavě a bláznovsky, libovolně a grandiosně*“ (Klíma 1990: 19). Tato role není do textu zasazena za účelem pozdějšího komentování textu, jako se to děje například ve Walpolově Otrantském zámku. Vydavatel text po předmluvě opouští a vrací se do něj opět až v závěrečné kapitole. Čtenáře udiví, když v předmluvě čte: „*Události do 19. srpna 1912 podáváme jen v nejhlavnějších rysech ...*“ (Klíma 1990: 21). Očekával by, že mu následující kapitola bude vyprávěna ve třetí osobě. Dochází zde však ke značné stylizaci a i přesto, že deníková forma vyprávění začíná až v kapitole další, setkává se recipient s vypravěčem v první osobě, tedy Sternenhochem, hned v první kapitole, přesto že jde o pouhé shrnutí událostí.

Vypravěč se od první kapitoly odlišuje ich-formou a zároveň svou aktivní účastí v ději. Explicitní popis hlavní postavy je tudíž zkreslený, neboť ho podává vypravěč a hlavní postava zároveň. „*[...] mohu o sobě směle říci, že jsem krasavec, přes některé své vady, na př. že měřím jen 150 cm a vážím 45 kg, že jsem skoro bezzubý, bezvlasý a bezvousý, trochu též šilhavý a značně pajdavý; ale i slunce má skvrny.*“ (Klíma 1990: 24) Domnívám se, že prostřednictvím této kombinace vytváří autor v próze iluzivním způsobem líčené intenzivně vnímající postavy a současně tak mohou vznikat subjekty s tajemstvím (v našem případě Helga). Zároveň je tak snazší skrze hlavní postavu v roli vypravěče vpravit do textu grotesknost. Autor si může

dovolit vložit vyprávějícímu subjektu do úst mnohé výpovědi, které by při jiném uspořádání nemohl, protože by z úst vševědoucího vypravěče nezněly autenticky.

Tímto spojením se zmenšuje na jedné straně vypravěčova věrohodnost, protože jako hlavní postava textu podává recipientovi zkreslený a jednostranný pohled na věc. Z druhé strany text nabývá na napínavosti. Skrze vypravěče-proživatele jsou čtenáři daleko snáze prezentovatelné emoce - stěžejní pilíř triviální literatury.

Zajímavě dochází ke snižování autority vypravěče imaginárním vydavatelem, respektive vypravěčem předmluvy. Vydavatel nejenže podává v předmluvě ironizující popis knížete: „*Hlavně jsme svého reka poněkud zintelektualizovali. Bylo to nutné. Jeho Jasnost byla s pérem dost na štíru.*“ (Klíma 1990: 19), navíc komentuje poznámkami samotné deníkové zápisky. Vydavatel se snaží o umocnění čtenářova dojmu z popisované situace šílenosti:

[...] Daemono! Ty nepřírovnatelná! Jediná mezi ženami! Ty Nejnešťastnější!... Jak jsem Tě byl nehoden! Jaká drzost ode mne, učiniti Tebe, chotí mne – mrzáčka!... Pykám za to po právu. Blbý beránek, zaslepen, vzal si za ženu Tygřici – a k tomu hladovou... Nemohlo to jinak dopadnout... – Očisti mne, povznes mne, Helgo-Daemono! Učiň Lva z beránka! -- (Klíma 1990: 188)*

přidáním popisku k textu: „**Zde rozstříknutý inkoust, jako by byla násadka vypadla z ruky na papír*“ (Klíma 1990: 188). Činí tak velmi groteskně, neboť tento popis se svou prezentní formou hlásí k autorovi Sternenhochovi, ne k autorovi vydavateli. Pokud si čtenář představí, jak si pisatel svého deníku vytváří poznámky pod čarou o kaňce v textu, kterou mu právě způsobilo vypadnutí pero z ruky, narazí na grotesknost těchto zásahů.

V průběhu knihy je čtenář svědkem směšnosti hlavní postavy, aniž si to sama uvědomuje. Toto užití vypravěče považuji za velmi osobitý způsob, jak udělat z postavy vypravěče postavu grotesky.

Nejdominantnější postavou narativu, o jejíchž niterných pocitech čtenář ví jen to, že se jí ze srdce hnusí kníže, je Helga. S každým jejím příchodem na scénu nastává dějový zvrat.

S vnějším popisem³⁸ Helgy pracuje Klíma čistě symbolicky. Snaží se čtenáře od samého počátku upozornit na to, že má před sebou ženu nevšední. Jediný pohled do její tváře by měl předznamenat hrůznost budoucích událostí. Helga působí strašidelným dojmem, číší z ní od počátku místo lidskosti dravost až ďábelskost, především ve chvíli styku s něčím jí tak odporně pozemským, jak se jí jeví její manžel: „*První můj dojem byl, že je to děvče přímo ošklivé.*“ (Klíma 1990: 21). Druhé setkání kníže popisuje:

Zlehka mne odstrčila, povznesla oči. A teď nebyly již přikryty hořejšími víčky – otevřely se náhle neuvěřitelně, až byly jako kočičí – právě tak zelené, právě tak divé, dravé strašidelné. Rty, dříve líně na sobě se válející nebo i pootevřené, těsně se semkly, ostrými se staly jako břitva, nos se zúžil, chřípí silně vystouplo a divoce se zavlnilo. (Klíma 1990: 22)

Celý tento popis reflektují oči muže, na jehož osud bude mít Helga zásadní vliv.

Daniela Hodrová v knize ...Na okraji chaosu řadí tento typ postav mezi tzv. fantastické postavy, u kterých čtenář váhá mezi přirozenou a nadpřirozenou interpretací. Po celou dobu druhé části Klímovy knihy není čtenář dostatečně informován na to, aby byl schopen rozhodnout, zda je Helga mrtvá či žije. Což utváří hlavní zdroj napětí v Klímově próze. Celá druhá kapitola se pohybuje v kontrastech vyléčení a opětovného upadání knížete do blouznění podle toho, zda se Helga zjeví či nezjeví. „*16. října. Ó jaké dva měsíce mám za sebou! Zázrak, že jsem nezešlel; ale jednou nohou jsem v šílenství už stál. [...] 24. října. Léčení pokračuje, poslední dva dny jsem byl zdrav a vesel skoro jak před rokem. Je vyhráno. 27. října. Stalo se něco hrůzného, nemyslitelného, nemožného. Ještě teď se mně ježí vlasy. Uzřel jsem – Ji!*“ (Klíma 1990: 63)

³⁸ Vnější charakteristika není automatickou součástí postavy. Čtenář se setkává s nedostatečnou vykresleností postav, to se mění pouze v případě velmi ošklivé postavy. Tím se Klíma opět přibližuje triviální literatuře, od které čtenář očekává především zajímavou fabuli.

Neustálým zjevováním Helgy dochází k proměně knížete. Stále intenzivněji v něm sílí pocit nejistoty. Čtenář nedokáže rozeznat, zda je Helga postmortální postavou či ne. Skrze Sternenhochovo šílení dochází k postupnému přehodnocování jeho materialismu. Proměnu evokuje už předmluva: „[...]dozajista byl by se stal nástupcem Bismarcovým v úřadě kancléřském, kdyby Osud nebyl vrhl na jeho cestu osobu Helgy-Démony [...]“ (Klíma 1990: 19). Kníže Sternenhoch je od počátku silně spjat se společností a materiálními věcmi. „A co asi tomu řekne Jeho Veličenstvo! [...] Mohl jsem se prasnadno oženit s dívkou nesmírně bohatou; ale potřebuje mých 500 milionů rozmnožení? [...] Nepochybuji, že bych dostal i princeznu z královského rodu, spanilou, všemi přednostmi zdobenou; vždyť, nehledě k mému rodu a bohatství [...]“ (Klíma 1990: 23) Často se v románu zdůrazňuje jeho postavení: „Jsi-li opravdu Sternenhoch, je děvka tvá; nejsi-li, poletíš ze dveří! Legitimuj se! Teď teprve cítil jsem se uraženým a jižjiž jsem vstával, abych buď odešel nebo vlepil hrubiánovi facku.“ (Klíma 1990: 25). Stále více pociťuje své provinění ze zabití Helgy. Tato postava mu svým zjevováním oslabuje logičnost nazírání na svět a tím ho od světa a společnosti odpoutává. „Bydlím teď v jiné své vile. Tu první jsem při odchodu poplival a záhony pošlapal.“ (Klíma 1990: 170) „Avšak, Výsosti, každá stojí 20 marek, oh, já chudobná žena... Nic víc? Haf, haf! To je 20.000 – tady je máš – a vůbec vem si všechno, co tu leží, je to 200.000, kníže Sternenhoch není žádný handrle, haf, haf!“ (Klíma 1990: 153) Proměna hlavního hrdiny by se tak dala chápat jako iniciační proces a vztah k ženské postavě jako vztah adepta ke svému zasvětiteli.³⁹

Při setrvání v attributech iniciačního románu, nesmí být opomenut prostor. Údaj o situovanosti děje dostává čtenář knihy hned v předmluvě jako vstupní informaci. V průběhu románu se setkává s několika paralelními prostory. Do každého z nich autor umisťuje odlišné scény. Jako iniciačně nejvýznamnější místo zvolil hrad Rattentempl, ve kterém se odehrávají nejzásadnější scény celého románu. Tento hrad naplňuje schéma anglického zámku hrůzy z pokleslého románu zasvěcení. Zámek hrůzy představuje místo zločinu čekajícího na svou pomstu a tajemné viny čekající na své vykoupení.

³⁹ Vycházím z Románu zasvěcení Daniely Hodrové.

Jádrem zámku zasvěcení jako iniciačního prostoru je tajemná komnata, v tomto případě hladomorna ve věži (v níž jsou soustředěná tajemná znamení – oblečení Helgy), o níž neví nikdo jiný kromě knížete. Vchází se do ní skrytým vchodem umístěným ve třináctém pokoji hradu – tajnými dveřmi v modrém salonku.

Stejně jako má román zasvěcení vyvolený prostor – u Klímy věž, v jejíchž útrobách se ukrývá tajemství, má i čas. V Utrpení knížete Sternenhocha se objevuje mnoho časových údajů. Velký podíl přísluší deníkové formě. Zasazení románu do let 1912-1913 (do doby vlády pruského císaře Viléma II), tedy do reálného času, nemá na děj žádný vliv. Domnívám se, že tak autor činí z důvodu zvýšení věrohodnosti jeho nalezeného rukopisu. Vymezení časové přesně vymezuje i druhou kapitolu, jejíž struktura je tvořena jednotlivými denními záznamy trvajících přesně jeden rok od data 19. 8. 1912. Frekvence zápisků se stává prostředkem gradace. Kulminují od 12. do 19 srpna 1913, kdy dochází k vrcholným knížecím halucinacím.

Co se týče denních časových údajů, pracuje Klíma s nevšedností. Objevuje se několik hodinových údajů, např. sedmá ranní, dopoledne, půlnoc, pátá hodina, ale stěžejní scény knihy jsou situovány do druhé hodiny odpolední. Nazývám ji hodinou trýzně, neboť v tuto dobu započal Sternenhoch dne 19. 8. svůj útok na Helgu, po čtrnácti dnech se v tuto dobu jde přesvědčit, zda Helga ještě žije a právě ve dvě hodiny se mu nejčastěji zjevuje.

Dnes, o druhé hodině, šel jsem procházkou do lesa, poblíž svého zámku Sausteinu, kde nejraději bydlím. (...) Tu spatřím stranou v lese na lavičce u pěšinky dámský oděv, nízkým sluncem na temném pozadí oslnivě se třpytící, černý, dlouhý stín vrhající. Miluju dámy a proto, učiniv okliku, zašel jsem na onu pěšinu a blížil se k lavičce. Již stojím u ní, popatřím - - Helga!... (Klíma 1990: 69)

V tomto aktu spatřuji prohloubení napínavosti děje zasazením vypjatých scén do neobvyklé denní doby. Autor pracuje s čtenářovým očekáváním. Typickou denní dobou triviální literatury pro zvrátové okamžiky je půlnoc. Z hlediska výstavby

iniciačního románu odpovídá druhá hodina odpolední zapovězené komnatě zámku hrůzy.

Významnou roli hraje protiklad tmy a světla. Adept (kníže Sternenhoch) se vypravuje do zapovězené komnaty se světským světlem. To mu však osudově zhasíná jakoby závanem jiného světa a adept se ocitá v „naprosté tmě“, jedná se o tmu „světskosti“: „*A kníže spatřil hladomornu osvětlenou, ne svou matnou lucerničkou, ale jinou, na zemi stojící, -- a pak jakýmsi slabím, bílým, tajemným svitem.*“ (Klíma 1990: 193) Iniciační tma patří k obřadu zasvěcení a pomíjí, když adept dosáhne konce symbolické cesty, jedná se o světlo iniciačního poznání: „*Naposled zarachotil nebeský výstřel. To do věže udeřil blesk. A jako by se jím černé zdi vznaly, zmohutnělo náhle tajemné, bílé světlo a rostlo, požárové, víc a víc.*“ (Klíma 1990: 196)

3.1.2 Rámcující kompozice

Skrze závěr kapitoly se stylizací do Klímovy rámcové kompozice dostávám opět na začátek románu. Při věnování pozornosti samému závěru knihy, se ukazuje, že zde nedochází k typickému paraliterárnímu happy endu. I když by se o happy endu v určitých rysech hovořit mohlo.

Na motiv smrti se v Klímově díle podle jeho filozofie nahlíží jako na vysvobození. Z mého pohledu jako na závěrečný akt iniciace. Přesto, že je celý příběh pro čtenáře racionálně vysvětlen a pro něj se tedy o šťastném konci hovořit nedá – provinilci se nedostává spravedlivého potrestání. Dá se o happy endu pojednat z pohledu knížete Sternenhocha.

Kníže jakožto adept dochází ke svému zasvěcení strávením iniciační noci v hrůzostrašné místnosti, v níž proběhne jeho zasvěcení do tajemství, a v prostoru komnaty se mu zdají iniciační sny – Helga ho přijímá jako muže. „*Neviděli ho lidé, stojící nad ním v hodině smrti, Zrakem, kterým Ona spatřila pravý obraz jeho zjasněné duše v hladomorně.*“ (Klíma 1990: 201) Tím se kníže zcela odpoutává od jakýchkoli materiálních požitků, mysl a představy ho zcela pohlcují. Přesto, že kníže v závěru knihy umírá, není tento popis líčen tragicky. „*Za dva dny zemřel otravou krve. Až do příchodu posledního bezvědomí – stále usmívavý a veselý, jako jinoch, jemuž dívka vyznala právě lásku.*“ (Klíma 1990: 200)

Rámec vytváří z poslední části společně s předmluvou nejen pozice vypravěče-vydavatele. Ukazuje se iniciace hrdiny, který se skrze svou smrt přiblížil Helze. Na počátku románu je líčena Helga očima tehdy ještě materiálně založeného knížete jako:

Zlehka mne odstrčila, povznesla oči. A teď nebyly již přikryty hořejšími víčky – otevřely se náhle neuvěřitelně, až byly jako kočičí – právě tak zelené, právě tak divé, dravé strašidelné. Rty, dříve líně na sobě se válející nebo i pootevřené, těsně se semkly, ostrými se staly jako břitva, nos se zúžil, chřípí silně vystouplo a divoce se zavlnilo. (Klíma 1990: 22)

Její po celou dobu přivřené oči, jako by spala, těsně semknuté rty, zúžený nos to vše se mu hnusí a mrazí ho. Na konci knihy se objevuje zasvěcený adept – kníže popisován téměř totožně jako na začátku popisoval on Helgu: „*Úžasně se ztenčil jeho a zjemnil jeho nos; stiskly se transcendentálně usmívavé tlusté rty, že tvořily skoro úzkou linii; zveličilo se zázračně čelo; a zavřené oči více pravily než dříve, když hleděly...*“ (Klíma 1990: 201) Nejedná se pouze o iniciační symbol, ale otevírá se metatextový odkaz jménem rámcující kompozice.

3.2 Závěr

Stejně jako gotický román vychází i Klíma z napínavého příběhu s tajemstvím. Od první stránky čtenář neví, kde se předkládaný rukopis vzal. Mezi další neosvětlené počiny patří sňatek Helgy s knížetem (čtenář se po celou dobu Helžina vzpouzení ptá po motivaci tohoto sňatku z její strany). Nejneosvětlenější záhadou je pro recipienta smrt Helgy. Toto tajemství tvoří základní zápletku díla.

Helga se proviní smilstvem a za to ji kníže potrestá – uvrhne ji do hladomorny. Knížete poté pronásleduje špatné svědomí a výčitky, což čtenář považuje za trest za zabití své manželky. „*Daemono, pečuj-li o tvé miláčky, jako ty jsi činila, pomsta tvá bude snad méně krutá.*“ (Klíma 1990: 120) Z toho vyplývá vlastní téma románu - zločin, který zde nacházíme hned dvojí. Dalo by se mluvit o

románu viny a trestu - zřetelně zde vystupuje myšlenka prvního hříchu a potřeby spasení.

Za další totožné rysy s gotickým románem je možné označit líčení zločinu vzrušující fabulí s mnoha dramatickými prvky. Kniha je, jak píše v dobové recenzi Jan Münzer, „od prvního až do posledního slova nabita děním až k prasknutí“⁴⁰

Za velký posilovač dramatickosti převzatým z triviální literatury by se nechala označit anticipace. První anticipace se vyskytuje na počátku prózy, kdy Helga reaguje na Sternenhochův přioplzlý vtip: „*Pravím: neviděl jsem nikdy dříve tváře aspoň přibližně tak strašné a strašidelné, a nikdy bych nebyl uvěřil, že by se mohla vznítit, jako blesk z temného mraku, tvář tak mrtvolně mdlá, jakou jsem rovněž ni dříve, ni později neuzřel.*“ (Klíma 1990: 22) Tuto scénu si kníže sám vševědoucne komentuje: „*Nebylo to mystické tušení hrůzné budoucnosti?*“ (Klíma 1990: 22) Jen o několik stran dále se čtenář setkává s další předpovědí, tentokrát s básnickovou: „*Lidé zaměňují příliš často spánek a bdění, božské odpočívání a lenost, pomalu se ploužícího tygra a prase. Ona spí, spí, spí! A probuzení bude strašné, zvláště pro vás, pane kníže.*“ (Klíma 1990: 30) Hned v následující větě vypravěč tuto anticipaci potvrzuje a ta se nese celým příběhem.

Z kompoziční výstavby vyzdvihnu dále retardéry děje. Emočně vypjaté scény autor prokládá filozofickými úvahami, které vkládá do úst postavám. Za dalšího významného zpomalovače a umocňovače dramatických scén považuji líčení přírodních scénérií. „*A to smějící se slunce, ač dosud nízké, pálí. Vůně meruňkových a třešňových květů vanou sem jako mystické pozdravy luzných vzdušných duchů. Jezero stromů pode mnou křičí ohlušivě světlými zpěvy nesčetných ptáček. Obláčky na nebi usmívají se na mne [...].*“ (Klíma 1990: 132) Užívání obrazných pojmenování v tomto kontextu podporuje schémata triviální literatury.

Chladnokrevně jsem zamkl dveře, šňůrami v kapsách připravenými svázel Helze, silně a pečlivě, ruce a nohy, zacpal jí ústa a vlekl bezvládnou massu řadou pokojů až do modrého. Odtud jsem ji vtáhl do věže a do – hladomorny. Slunce, které dlouhou řadu dnů nezkaleně svítilo, zašlo v tu chvíli náhle za černý mrak a současně zarachotil hrom.“ (Klíma 1990: 80)

⁴⁰ Münzer, J.: Ladislav Klíma: Utrpení knížete Sternenhocha, in *Naše doba*, 1928, ročník 35, č. 10, s. 643.

Výrazné přírodní kulisy jsou založené na souladu mezi stavem v přírodě a stavem nitra chorého hrdiny.

Výše uvedené prvky sloužící k zesílení napínavosti děje lze označit za typické paraliterární atributy, kdy autorům šlo o udržení čtenářovy napjatosti do samého konce, aby si zakoupil i příští sešitové vydání. Klímovi se toto napodobení triviální literatury mistrně daří.

Prvky, které pozvedají Utrpení knížete Sternenhocha z periferie literatury, vystihuje podtitul Groteskní romaneto. Klíma podtitulem navazuje na českou literární tradici započatou Jakubem Arbesem. Jeho žánrové zdroje je možné nalézt v kontextu světové literatury právě v anglickém gotickém románu. Pojem romaneto Klíma naplňuje malým počtem jednajících postav, gradací děje, klade důraz na vypravěče (i samotným žánrem – deník). Čtenářsky přitažlivý příběh domnělé záhady autor využívá k navození tajemné atmosféry. Tajemství se zde stejně jako v gotickém románu redukuje na racionálně vysvětlenou světskou záhadu. Vydavatel osvětluje čtenáři ve třetí kapitole Sternenhochův hřích – uvržení Helgy do hladomorny. Dozvídá se, že Helga po 14 dnech skutečně v uvěznění zemřela. Vychází najevo, že její zjevování bylo pouhým výplodem Sternenhochovy šílené fantazie. Zdánlivě nadpřirozené záhady v momentě objasnění ztrácejí svůj nebezpečný účinek tak jako záhady preromantických zámeků hrůzy.

Tajuplný dojem mimo jiné navozují i neobvyklá jména⁴¹ postav či slova cizího původu. Do této tradice vnáší Klíma novum grotesknosti. Pokud se zaměřím například na překlad názvů užívaných v Utrpení knížete Sternenhocha, osvětluje se, že všechny názvy kopírují absurditu příběhu. (Rattentempl - krysí hrad, zámek Saustein - prasečí kámen, hrdinu léčí trojice lékařů Trottelhund - bláznivý pes, Bierstern - pivní hvězda a Wechselbalg - podvržené dítě). Mimo verbální grotesknost dochází k zesměšňování samotných hlavních hrdinů skrze jejich činy. „*Navlekl jsem si plavky, vlezl do vody, bohudíky tentokrát teplé, a v přítomnosti obou veličenstev, princezen, princů, nejvyšších hodnostářů, za zvuků dalších strof císařovy písně žral jsem z kotle, současně štípaje dříví, křiče hip, hip, hurá! roztrískáváje láhve s alkoholem a krabice s cigary...*“ (Klíma 1990: 123)

⁴¹ Překlad jmen je převzat z Všeticka, F.: Groteskní romaneto Ladislava Klímy, in *Podoby prózy*, Olomouc, Votobia, 1997, s. 186.

Svrchovanost Helgy je dekonstruována ke konci třetí kapitoly zesměšňujícím popisem jejího zklidnění: „*Bydlím nyní v jisté vesnici, chovám králíky, píšu veselohru a stanu se snad herečkou.*“ (Klíma 1990: 179) Absurdní představa Helgy, které od divokých šelem a exotických zemí přešla na vesnici a ke králíkům.

Triviální literatura obecně pracuje se schématy. Některé z nich Klíma používá a jiné upozaduje. Za hlavní důvod pro vyzdvižení tohoto díla ze zásuvky triviální literatury považují jeho experimentování s typickou formou gotických románů, formou deníkového záznamu. Jak již bylo řečeno v předchozím výkladu, předmluva k dílu fragmentu by se mohla zdát poněkud zarážející. Čtenář by to však mohl pokládat za pouhou extravagantnost vydavatele.

V čem by mohl recipient odhalit grotesknost a autorskou stylizaci je následující úryvek z předmluvy: „*A vůbec, chce-li si čtenář učinit pojem, jaký kníže byl a jak vypadá originál jeho rukopisu, ať si přečte str. 130 [...]*“ (Klíma 1990:19). Zde nastává moment, kdy zvědavý čtenář na tuto konkrétní stránku otočí a zjistí, že je prázdná. Tomu přisuzuji v rovině interpretace důležité postavení, neboť právě na tomto místě se nalézá krásný metatextový odkaz či návod autora, který čtenáři odhaluje smyšlenost postavy, respektive díla. Z tohoto místa by měla být patrná vykonstruovanost celé postavy knížete, která neexistuje stejně, jako neexistuje originál zápisu z deníku hlavní postavy na straně sto třicet. Fiktivnost deníkové formy pak autor zápisků, kníže Sternenhoch, odhaluje odkazem k recipientovi: „*Ale dost, čtenář už viděl, že jsem blázen; co se ze mne mohlo stát po této strašlivé příhodě?*“ (Klíma 1990: 144).

Přehlédnout však nelze na konci díla hlásící se rámeček. Objevují se výrazné znaky, jimiž se dílo prezentuje jako literární výtvar, konec tím dostává ráz metatextový. Ve třetí kapitole se náhle zprudka mění hledisko – vyprávění postavy střídá vyprávění tvůrce příběhu, respektive jeho „vydavatele“. „*Zde končí zápisky nešťastného, předobrého knížete. Ale možno nám, na základě jeho předsmrtních zmatených a přece zároveň transcendentálně jasných řečí dobře vykonstruovat, co se ve věži stalo.*“ (Klíma 1990: 192) Příběh, který se čtenáři až dosud prezentoval tak, aby budil dojem autentického vyprávění ze života, se náhle metatextovým výrokem – promluvou rámcové postavy – odhaluje jako fikce a literární text.

Klíma představuje dílo fragment, které odpovídá triviálnímu žánru, z něhož čerpal. Čtenář však v průběhu zjišťuje, že se jedná pouze o jakousi hru na fragment, která slouží v předmluvě autentizující motivaci a rozvíjení syžetu. Tato hra končí v momentě začátku třetí kapitoly, kdy čtenář pochopí, že se jedná o literární fikci.

4. Ideální strava pro náročné publikum

Co když na konci je [...] jenom konec?

Může si pak člověk sám udělat konec?

(Karel Čapek: Hordubal)

Triviální literatura dvacátých let navázala na starší tradice z 19. století a mimo to rozvinula a vytvořila v průběhu dvacátých let dvacátého století nová těžiska a formy⁴², které se dále rozvíjely ve třicátých letech, kdy česká populární literatura zažívala svůj vrchol slávy.

Ruku v ruce spolu se slávou a vzrůstajícím publikem triviální literatury jde i její kritika. Degradace velké části triviální literatury začala už v druhé polovině devatenáctého století. Od sedmdesátých let se konstituovala kritika krvavých románů a vyvrcholila na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let rozsáhlou publicistickou kampaní. Podruhé diskurs kulminoval v prvních desetiletích nového století. Podtextem tehdejších vášnivých snah o administrativní uchopení problému triviální literatury byla mimo jiné snaha udržet striktně hierarchický řád literární kultury a nedopustit jeho relativizaci, ke které se schylovalo v podobě avantgard. Snahy o zapuzení triviální literatury se proměnily roku 1919 v převratný knihovnický zákon, který zakazoval nově zřizovaným lidovým knihovnám nakupovat a půjčovat detektivky, indiánky a „senzační“ prózu vůbec.⁴³

Možná právě toto degradování triviální literatury stálo za vznikem Váchalova a Klímova díla. Je možné se pouze dohadovat o tom, zda autoři měli zájem rehabilitovat upadající žánry nebo jaká byla jejich skutečná motivace pro výběr těchto žánrů.

⁴² Mnoho žánrů z 19. století bylo rehabilitováno např. humoristická povídka. Šablony tohoto žánru rozvinuli od devatenáctého století mimo jiné K. Tůma, I. Hermann a literatura dvacátých let v nich pokračovala (J. Jahoda). Velkému zájmu se těšila například i nejrůznější dobrodružná próza, jejíž základy vznikly ve století devatenáctém. Ke změnám docházelo i na poli distribuce. Například zcela zanikla kolportážní metoda uplatňovaná od osmdesátých let devatenáctého století a plně ji nahradila sešitová vydání, která byla odběratelům rozesílána po sešitech.

⁴³ Vycházím z Janáček, P.: Historický průběh diskursu: Kulminační body, in Literární brak – Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951, Brno, Host, 2004, s. 55 - 60.

Vyvrátit se nedá, že ve dvacátých a třicátých letech pronikala triviální literatura do celé literatury. Zvědavý čtenář nalezne literárněvědné pojednání o paraliteratuře (K. Čapek) stejně jako evidentní inspiraci v beletristických dílech (Vančura).

Abych dostála tématu práce, provedu závěrečnou komparaci Klímova a Váchalova přístupu k žánru triviální literatury a pokusím se prezentovat, v čem tkví právě jejich variace a experimentování s paraliterárními žánry.

Nepokládám za nutné opakovat předchozí výklad a provádět srovnání užitých prvků triviální literatury v obou dílech. Zaměřím se proto na ty atributy, které je pozvedávají z periferie literatury.

V obou prózách dochází k celkové proměně literárního díla z řad paraliteratury. Příznačné je zdůraznění jeho konstrukce. V případě Krvavého románu dochází v jeho druhé části přímo ke konfrontaci čtenáře s tvořením textu skrze vydavatele Paseku. Román metatextově reflektuje své vlastní psaní, čtenář se stává svědkem vzniku díla v průběhu četby. V takovém případě se hovoří o sebereflexivním či iluzivním románu⁴⁴. V Klímově Utrpení knížete Sternenhocha se čtenář setkává s fiktivní postavou vydavatele, který mu předkládá dílo-fragment. Snaží se oklamat čtenáře autenticitou deníku. Znatelnou míru stylizace pocítuje recipient závěrečným dovyprávěním příběhu a odhalením fiktivnosti formy a tím i celého díla.

Prostřednictvím jazyka a kompozice se uvolňuje a dynamizuje forma díla. Dochází k posunu k fragmentárnosti. Klíma představuje část nalezeného deníku. U Váchala se setkáváme s fragmentárností v nedovyprávěných příbězích. V obou případech se toto počinání vysvětluje. U Váchala knihtiskařem Pasekou, který nemá dostatek papíru, aby mohl v psaní románu pokračovat. U Klímy fiktivním vydavatelem v závěru, kdy se čtenář dozvídá, že se jedná o fikci. Souběžně se v obou dílech vyskytuje rámcová kompozice. Zatímco u Klímy je přiznaná postava fiktivního vydavatele. U Váchala se dá o její existenci polemizovat, tvrzení však podkládá ironizace předmluvy v závěru knihy (jak už jsem psala v kapitole 2.2 Závěr).

⁴⁴ Termíny užívá Daniela Hodrová v knize Hledání románu.

Jejich poetiku ovlivňuje výrazná aktualizace subjektu autora. Vypravěčova promluva se dostává do popředí. Díky ní si mohou autoři dovolit větší stylizaci. Váchal i Klíma dokazují skrze postavu vypravěče, jak mohou se čtenářem manipulovat. Z Váchalových postav-loutek se loutkou stává čtenář, kterého vypravěč dokáže mystifikovat a napínat až do samého závěru díla.

Čtenář by měl umět v procesu čtení procitnout a nenásledovat pouze slepě autora, jak se tomu děje u triviální literatury, která se snaží uchvátit čtenáře dramatickou fabulí. S tímto faktem pracuje právě výše zmíněná postmoderna. Na samém konci Krvavého románu se může čtenáři zdát, že celá kniha překypuje natolik ironií, že neví, zda Váchal myslí alespoň něco trochu vážně. Já tvrdím, že myslí. Ironičnost v Krvavém románu se nedá (a ani já ji nechci popírat) popřít, ale rozhodně se najde neironický základ. Váchal zveličuje a paroduje většinu zmíněných věcí ve svém románu (například soudobou kulturu). Co ale myslí skutečně vážně, je žánr krvavého románu⁴⁵.

Podobně ironicky vyznívá Klímova intertextovost. Předmluva končí citátem z Goetha, ale o několik stran se právě Goethe stane terčem posměchu: „*Ale to nelze vyjádřit; proti takovému snu, nebo jak to pekelnictví nazvat, je celý Goethe impotentním idiotem.*“ (Klíma 1990: 182) Kníže si dokonce na pomoc při pátrání po vrahovi Helgy pozve svého literárního současníka.

„*Pořád nevím – bohužel... Dal jsem pátrat. Detektivové – z Paříže, z New-Yorku. Nenašli. Ale dopsal jsem i Sherloku Holmesovi. Dosud neměl čas přijít, ale až ten přijde* - “ (Klíma 1990: 173)

V potaz je nutné vzít míru stylizace, která hraje jak u Váchala, tak u Klímy velkou roli. Právě ironičnost a velká míra stylizace jsou hlavními stavebními prvky obou próz, díky jejichž užití se autorům podařilo povznést původní žánry triviální literatury na literární Olymp.

Na závěr si vypůjčím některá tvrzení Tomáše Kulky o kýči a vnesu je do kontextu této práce. Tím ovšem ani v nejmenším netvrdím, že bych ve své práci měla co dočinění s literárním kýčem. Tyto výroky vystihují natolik váchalovsko-klímovskou poetiku, že přesně pomohou ukázat, v čem vězí vystoupení Váchalova krvavého románu spolu s Klímovým gotickým románem z řad triviální literatury.

⁴⁵ Stejně tvrzení podkládá recenze Krvavého románu z roku 1994 od Františka Všeckého.

Tomáš Kulka ve svém díle *Umění a kýč*⁴⁶ říká, že kýč je neslučitelný i s tou nejmenší formou pochybnosti. Protože jakmile bychom ho interpretovali ironicky, přestal by být kýčem. Kýč neumožňuje různé výklady, stejně jako je neumožňuje paraliteratura, která čtenáři přináší již předtrávený příběh. Ve chvíli, kdy vezme do ruky knihy Josefa Váchala a Ladislava Klímy čtenář paraliteratury, který si vybírá knihy podle žánru a očekává předem daná schémata, zaskočí ho. V závěru knihy mu autor osvětlí jakousi hru se žánrem a on bude tápat, protože ji neumí číst, nepochopí ji. Hra se žánrem se vymyká paraliterární schematičnosti, strnulosti, které čtenář přivykl.

Tímto Kulkovým vstupem jsem chtěla poukázat na to, jak významnou roli hraje ironie a stylizace v obou námi zmiňovaných dílech. Dílo se zde prezentuje jako hra svého tvůrce.

⁴⁶ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*, Praha, Torst, 1994, s. 117-118.

Použitá literatura

Primární:

- Clifton, L.: *Mrtvola bez hlavy*, Praha, Pelán, 1940.
- Klíma, L.: *Utrpení knížete Sternenhocha*, Praha, Paseka, 1990.
- Mlýn na lesní samotě: román ze života ruských šlechticů a nevolníků*, Praha, Alois Hynek, 1988.
- Radoměřská, M.: *Krb bez ohně*, Praha, Olympia, 1992.
- Radoměřská, M.: Žena pod křížem, in *Hvězda*, 1932, č. 2.
- Scheibe, T.: *Vězeň v andělském hradě*, Praha, Alois Hynek, 1879.
- Söndemann, K. H. A.: *Vídeňský kat čili: Tajnosti vídeňských heren a šejdiřských peleší*, Praha, Alois Hynek, 1874.
- Šponarová, G.: *My, vdané učitelky*, Praha, Ivo Železný, 1997.
- Šťastný, A. B.: *Červený Beneda, vůdce pašerů*, Praha, Storch, 1903.
- Váchal, J.: *Krvavý román*, Praha, Odeon, 1970.
- Váchal, J.: *Krvavý román*, Praha, Paseka, 1990.

Sekundární:

- Bagin, A.: *Literárnej etudy*, Bratislava, Smena, 1979.
- Bílek, P. A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, Brno, Host, 2003.
- Čapek, K.: *Marsyas, čili, Na okraj literatury: 1919-1931*, Praha, Československý spisovatel, 1971.
- Dějiny české literatury IV*, Praha, Victoria publishing a. s., 1995, s. 208 – 239, 312 - 323.
- Hodně krve a mrtvol, in *Ikarie*, 1991, č. 3, s. 60.
- Hodrová, D.: *Hledání románu*, Praha, Československý spisovatel, 1989.
- Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...*, Praha, Torst, 2001.
- Hodrová, D.: *Román zasvěcení*, Jinočany, H&H, 1993.

- Hůlek, J.: Návrat Josefa Váchala, in *Krvavý román*. Praha, Paseka, 1990, s. 307 – 318.
- Janáček, P.: Historický průběh diskursu: Kulminační body, in *Literární brak – Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*, Brno, Host, 2004, s. 55 - 60.
- Koutník, B.: *Čtenář a kniha*, Praha, Spolek čsl. knihovníků, 1926.
- Kubíček, T.: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno, Host, 2007.
- Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*, Praha, Torst, 1994.
- Lederbuchová, L.: *Průvodce literárním dílem*, Jinočany, H&H, 2002.
- Merhaut, L.: Mystifikace, in *Cesty stylizace*, Praha, Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 1994, s. 133 – 138.
- Mocná, D.; Peterka, J.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Litomyšl, Praha, Paseka, 2004.
- Münzer, J.: Ladislav Klíma: Utrpení knížete Sternenhocha, in *Naše doba*, 1928, ročník 35, č. 10, s. 643 – 644.
- Olič, J.: ...nejlépe tlačit vlastní káru sám. Život Josefa Váchala, Praha, Paseka, 1993.
- Polák, K.: Metody boje proti braku, in *Česká osvěta*, 1974, ročník XL, č. 4, s. 145 - 148.
- Sirovátka, O.: *Literatura na okraji*, Praha, Československý spisovatel, 1990.
- Sirovátka, O.: Od literatury k braku: Cesty a mechanismy české konzumní četby ve 20. letech, in *Česká literatura*, 1977, ročník 25, č. 3, s. 210 – 223.
- Soldan, F.: *O literárním braku*, Praha, Život a práce, 1941.
- Urbanová, S.: Triviální literatura ve světle emocí, in *Meandry a metamorfózy dětské literatury*, Olomouc, Votobia, 2003, s. 292 – 306.
- Všetička, F.: Groteskní romaneto Ladislava Klímy, in *Podoby prózy*, Olomouc, Votobia, 1997, s. 180-191.
- Všetička, F.: Josef Váchal: Krvavý román, in *Akord*, 1994, ročník XIX, č. 7, s. 388 – 390.
- Vlašín, Š. (ed.): *Slovník literární teorie*, Praha, Československý spisovatel, 1984.